
Raymond MICHEL, André PETITJEAN, dirs, *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*

Metz, Université de Lorraine, coll. Recherches textuelles, 2016 pages

Paul Bernard-Nouraud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11625>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11625](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11625)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 385-387

ISBN : 9782814305076

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « Raymond MICHEL, André PETITJEAN, dirs, *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain* », *Questions de communication* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11625>

Tous droits réservés

la paratopie nobiliaire, Dominique Maingueneau cite François-René de Chateaubriand, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Jules Barbey d'Aurevilly, et on s'étonne un peu de n'y voir point cité le cas pourtant fortement revendiqué du Comte Alfred de Vigny. Quoi qu'il en soit, la constitution de ces paratopies discrètes dénote chez José-Maria de Heredia, comme chez les auteurs que nous venons de rappeler, une volonté de penser sa vie et son œuvre en visant un objectif. Ce n'est évidemment pas le cas avec Émile du Tiers à qui manque, semble-t-il, cette force de détermination et d'orientation. Le pseudonyme qu'il se donne, « *Nihil* », est assez significatif à cet égard (p. 102). Il manque en cet auteur ce que Dominique Maingueneau, s'appuyant sur les travaux de Michel Foucault, nomme la « conscience singulière » d'une œuvre unifiée (p. 104). C'est pourquoi il est plus difficile à l'auteur de dégager des paratopies déterminantes et caractéristiques d'Émile du Tiers, illustrant en cela le double aspect *être et n'être pas* de la paratopie.

Après avoir étudié les différents recueils de poésie qu'Émile du Tiers publie à Niort entre 1889 et 1896 et décrit son ancrage régional en dépit d'une timide ambition parisienne, Dominique Maingueneau s'attache à définir les diverses facettes d'une identité en souffrance : poète et laboureur, artiste, peuple et bourgeois (pp. 124-130), puis les conditions d'expression de cette identité au moyen de deux modèles (*patterns*) énonciatifs : le patron bucolique (pp. 136-138) et le patron du français national (pp. 139-142). L'auteur y dénote une très bonne connaissance historique des milieux régionalistes poitevins-saintongeais, même si on aurait apprécié que fussent mieux caractérisées ou définies les personnalités citées ou célébrées par Émile du Tiers, comme par exemple le violoncelliste niortais Auguste Tolbecque ou le violoniste Désiré Rittberger cité avec éloge dans *Le Ménestrel* du 10 février 1883, voire Arthur Ducret, musicien. Ce qui n'est d'ailleurs hélas pas plus réalisé dans une version électronique de ces pages [Dominique Maingueneau, « Le monologue du laboureur », *Exercices de rhétorique*, 7, 2016, <http://rhetorique.revues.org/471>]. Les lecteurs perdent là une part importante, nous semble-t-il, de ce qu'est capable de faire apparaître le concept de paratopie locale dans la constitution d'une identité auctoriale consciente de son ipséité au moment même où son individualité prend forme scripturale et stylistique. Le débat entre régionalisme et centralisme parisien, autour de la question de la langue, y trouverait probablement des prolongements intéressants et, puisque le poète bretonnant Charles Le Goffic est cité, on se plairait à imaginer ce que pourrait apporter à la compréhension d'un Tristan Corbière, l'application de cette notion de paratopie.

Suit un bref quatrième chapitre intitulé « Trouver sa place » (pp. 157-176) (« au soleil » p. 176), et une conclusion express (pp. 177-179) qui met bien en valeur la fonction synchrétique de cette notion de paratopie, laquelle, comme le montre cet ouvrage, « s'efforce d'articuler des facteurs et des fonctionnements qui relèvent traditionnellement de champs disjoints : biographiques, institutionnels, textuels » (p. 179). Une bibliographie, donnant accès à quelques sources oubliées ou négligées, permet au lecteur d'envisager des approfondissements de l'analyse en fonction de ses intérêts personnels. Notons qu'un index des noms cités aurait pu, à cet égard, faciliter la tâche de repérage des affinités réticulaires débusquées par Dominique Maingueneau autour de José-Maria de Heredia et d'Émile du Tiers. Tel quel, et sous son volume réduit, voici un ouvrage qui a le mérite d'ouvrir la réflexion sur la question aussi troublante que complexe des rapports si variés que peuvent entretenir dans le champ littéraire des auteurs soumis à la contrainte des « relations paradoxales » (p. 179) de la biographie, des institutions et de l'écriture, sous lesquelles se constitue – ou non – leur œuvre.

Jacques-Philippe Saint-Gerand

CeReS, université de Limoges

jacques-philippe.saint-gerand@unilim.fr

Raymond MICHEL, André PETITJEAN, dirs, *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*
Metz, Université de Lorraine, coll. Recherches textuelles, 2016 pages

Il existe une règle bien connue des principaux et bien souvent seuls lecteurs de ce type d'ouvrages que sont les universitaires, règle qui tient un peu de la loi des probabilités, qui veut que les contributions rassemblées dans un volume thématique soient rarement d'une qualité égale. Celui-ci n'y échappe pas. La question de la violence et du désir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès qui fut abordée au cours d'une journée d'étude en 2014, à l'occasion de la Biennale de Metz consacrée au dramaturge, et dont les actes ont été publiés l'année dernière, semble avoir renvoyé certains contributeurs vers leurs disciplines davantage qu'elle ne les a poussés à les mettre à l'épreuve, à l'épreuve de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, précisément.

Le cas le plus emblématique (et par-là même problématique), de cette tendance est sans doute fourni par la brève « lecture des œuvres de B.-M. Koltès » que livre en fin de recueil le psychanalyste Jean-Richard Freymann (pp. 201-216). Lecture psychanalytique, naturellement, ce qu'on ne saurait lui reprocher, mais qui, en tenant le théâtre de Bernard-Marie Koltès pour

un pur objet d'analyse, en le tenant à distance donc, ne trouble en rien l'approche, la méthode ni les catégories qu'il lui applique. Lorsque Jean-Richard Freymann écrit par exemple que « ce ne sont pas les violences elles-mêmes qu'il va nous aider à penser; ce sont les matrices, l'inconscient des violences, ce qui est en arrière-fond des violences » (p. 202), il touche à la fois juste et à côté. Si une violence latente traverse indéniablement l'œuvre de Bernard-Marie Koltès et qu'il la porte à la vue – sur scène – au point d'en révéler les tréfonds, peut-être même les motivations plus ou moins tapies dans l'expérience du quotidien, cette œuvre ne nous « aide » pas « à penser » ces phénomènes tels qu'ils se manifestent dans la réalité ou au cours de l'analyse. Pas plus, en ce sens, que « Koltès [ne] théâtralise des situations, qu'on appellerait analytiques, de manière sublimée » (p. 204), et ceci pour la simple raison que la langue de l'auteur n'est pas celle-ci, que c'est une autre langue, que l'on doit apprendre à parler avant de la traduire, le cas échéant, dans celle d'une discipline.

Lorsqu'au contraire cette dernière demeure inaltérée, on peut être certain que cet apprentissage n'a pas eu lieu, ou plus exactement que l'on n'a pas désappris les mots avec lesquels on entretenait jusqu'à présent – jusqu'à découvrir cette langue étrangère – une familiarité certaine. Or, la confrontation avec une œuvre de cette ampleur impose de se défaire d'abord des habitudes de langage, et s'il est vrai que le choc premier, celui de la rencontre, peut être si saisissant qu'on est d'emblée tenté de l'esquiver en revenant en terrain connu, on aurait tort de l'éviter tout à fait car on se priverait alors de l'impulsion nouvelle qu'une telle secousse imprime à la pensée. Dans le même sens, le simple fait que Galyna Dranenko (pp. 89-119) écrive, dans son étude de *Quai Ouest*, que l'expression de l'animé s'y effectue « conformément aux structures de l'imaginaire » (p. 93) mises en évidence par l'anthropologue Gilbert Durand en 1960 souligne assez le biais commun à plusieurs articles : la recherche d'une conformité de l'œuvre aux cadres qui lui sont appliqués qui tend à envisager cette dernière comme une illustration dont on ne saura bientôt plus certain qu'elle n'est pas convoquée à seule fin de mettre en valeur lesdits cadres.

Il serait évidemment trop long et fastidieux de décrire ici la complexité réelle des processus par lesquels une théorie et une œuvre peuvent en effet s'influencer mutuellement au point qu'on puisse y repérer à bon droit de véritables entrecroisements, mais il est certain que si celle-ci s'offrait à celle-là sans résister elle ne mériterait pas le nom d'œuvre ; de même qu'une théorie ne vaudrait pas comme telle si elle ne reconnaissait, en toute fin de compte, qu'elle achoppe

à saisir une fois pour toutes le sens de ce qu'elle examine. Il n'y a guère, finalement, que Raymond Michel qui, en se confrontant à *Dans la solitude des champs de coton* (pp. 121-167), prenne d'emblée quelque précaution oratoire en ce sens, et laisse par conséquent sa pensée s'ouvrir à la pièce.

Outre sa réflexivité, on pourrait même considérer que son approche est tout entière déterminée par l'enjeu de la parole théâtrale à la fois capable « d'instituer ce qu'elle désigne » (p. 132) et de mettre en doute, « sans l'exclure, le pouvoir qu'aurait la langue de désigner et de nommer » (p. 136). Sans l'exclure et surtout sans risquer de suggérer, fût-ce par la bande et sous forme de question comme le fait Samar Hage (pp. 47-62) dans sa contribution, que la parole koltésienne est soit à « double-tranchant » soit plongée dans l'« inanité », comme Jean-Richard Freymann semble s'étonner, au cours de la discussion suivant son intervention, que l'on « s'excite tellement sur cette pièce-là » (p. 213), comme si la lecture de *Dans la solitude des champs de coton* ne lui avait apporté aucune réponse sur ce sujet. À moins qu'elle ne lui en ait fourni une, mais dont la teneur l'a laissé (c'est bien entendu une hypothèse) dans la position instable de celui qui ne sait s'il a lu un grand texte ou quelque dialogue abscons ; phénomène d'ailleurs assez récurrent jusque parmi les commentateurs les plus chevronnés de Bernard-Marie Koltès tentés, après avoir loué son maniement de la rhétorique, de n'y voir au final qu'une « littérature grandiloquée » (Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 86).

Raymond Michel est donc l'un des rares à prendre véritablement en charge l'œuvre une fois posée cette autre problématique inhérente à l'analyse théâtrale qui veut que l'examen d'une pièce n'est pas celui d'une représentation. Ceci dit, il s'empare de tout ce que *Dans la solitude des champs de coton* offre de prises, qu'elles soient étymologiques, conceptuelles et politiques, ou bien inter-artistiques, se référant au Coton Blues aussi bien qu'au *Duel* de Goya, indices qui l'amènent à constater qu'« il manque dans cette pièce un signifiant, et c'est précisément ce manque, écrit Raymond Michel, qui définit le désir » (p. 138). Cette remontée à l'intérieur de la pièce considère en fait que ce qu'on a souvent désigné comme son « abstraction » devait être compris, en toute fin de compte, « comme le résultat d'une opération systématique de soustraction et d'évanouissement » (p. 130).

Dans une veine plus politique, davantage maladroitement aussi, mais surtout d'une forme trop brève (moins de dix pages contre quarante-six chez Raymond Michel)

pour tenir toutes les promesses qu'on y pressent, le traducteur Fred Dalmasso (pp. 79-88) est allé plus près encore de *Dans la solitude des champs de coton* en s'intéressant à ce que le rythme propre des paroles qui y retentissent recélait de violence. Fred Dalmasso y perçoit à l'œuvre une « stratégie de la disparition » (p. 79) qui consiste à différer systématiquement la nomination : « Le dealer refuse d'assigner un nom non seulement au désir [...], écrit-il, mais aussi à la violence » (p. 80). En s'approchant encore, Fred Dalmasso comprend que le rythme syncopé du texte de *Dans la solitude des champs de coton* qui justifie qu'on le rapproche de certaines formes de jazz ou de rap produit des effets « qui suspendent la profération et créent des béances » qui vont à l'encontre d'une « uniformité d'un monde se déployant dans le langage » (p. 82). Comme si, en définitive, se logeait dans cet interstice une forme signalant l'état du monde : fragmentaire, mais qui ne renonce pas pour autant à la puissance de la parole théâtrale, à sa capacité à répliquer, parfois avec grandeur. Cette énonciation interstitielle qui tient aussi de la syncope, Fred Dalmasso l'apparente à la notion de *vacatio* telle que Marsile Ficin l'a définie au ^{xv}^e siècle, et qui tend à produire au sein du discours un vide, un suspens, témoignant d'une sorte de « pause » du regard sur le monde, et par conséquent du discours qui a pour prétention de le décrire pleinement, entre-temps qu'au plan phénoménologique on pourrait donc comparer à l'époché.

Si ce rapprochement entre les deux poètes peut surprendre, il correspond cependant assez bien à la rhétorique à l'œuvre chez Bernard-Marie Koltès, là où, paradoxalement, le rapprochement avec le concept d'inexistence dû à Alain Badiou s'avère finalement moins probant, peut-être parce qu'il est en réalité moins ancré que celui de *vacatio* dans une pragmatique (celle du discours, du dialogue, de la scène) – moins inscrit dans une œuvre.

Paul Bernard-Nouraud

*Cral, École des hautes études en sciences sociales,
F-75006*

Philippe POIRRIER, *Les Politiques de la culture en France*
Paris, Documentation française, coll. Doc' en poche,
regard d'expert, 2016, 888 pages

Philippe Poirrier est professeur d'histoire contemporaine à l'université de Bourgogne et vice-président du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication. Ses recherches portent sur l'histoire des politiques publiques de la culture et sur celle des

sciences sociales, notamment l'histoire culturelle. Son livre offre un panorama complet des textes importants de la politique culturelle en France depuis la Révolution française jusqu'en 2015. Il aborde tous les domaines de la culture : le patrimoine, les musées, le spectacle vivant, les archives, le développement culturel, la décentralisation, l'éducation artistique et culturelle. C'est un recueil de 535 textes qui expliquent par une approche chronologique les différentes politiques de la culture. Ces textes sont de différentes natures : évidemment, des textes à caractères juridiques, lois organiques, loi-programme comme celle de 1979 sur les archives mais aussi des discours, des entretiens, des articles de presse.

Dans son introduction (pp. 13-19), Philippe Poirrier met l'accent sur les deux approches principales de son ouvrage, approches qui ont guidé son choix – rigoureux – de textes : le champ chronologique et la politique étatique. Tout en privilégiant ces deux aspects, il démontre le rôle d'autres structures ministérielles que le ministère de la Culture. L'autre idée forte est la démonstration que, depuis quarante ans, la culture n'a été que « rarement une priorité gouvernementale » (p. 7). C'est un ajustement avec les besoins démocratiques exprimés par la culture de masse. L'État culturel (Marc Fumaroli, *L'État culturel. Une religion moderne*, Paris, LGF, 1999 [1991]) est une construction historique. À travers ce recueil de textes commentés, Philippe Poirrier construit un parcours chronologique des politiques de la culture selon cinq axes. Dans une première partie, de la Révolution à la Quatrième république, il analyse la politique envers les Beaux-arts. Dans une deuxième partie, que l'on pourrait résumer sous le vocable des années « Malraux », il propose des textes sur l'invention de la politique culturelle avec les discours fondateurs du ministère de la Culture. Dans la troisième partie, de 1969 à l'arrivée au pouvoir du président François Mitterrand, les textes choisis portent sur l'arrivée d'un nouveau concept : le développement culturel, avec le discours signifiant du ministre de l'époque, Jacques Duhamel, qui crée en 1971 le conseil du développement culturel : « Par définition, la culture est l'affaire de tous et il n'est pas aisé de délimiter à son sujet la responsabilité de l'État [...]. La culture ne s'impose pas d'en haut par une volonté politique ; elle ne se décrète pas d'avantage par une prescription administrative. Elle se vit dans un flux constant entre les créateurs et leur public [...] » (p. 383). La quatrième partie aborde le problème de l'*impératif culturel* avec l'arrivée d'un gouvernement de gauche au pouvoir en 1981 et les années Jack Lang. La culture devient une priorité gouvernementale qui se traduit par le doublement du budget du ministère